

TACTUS

GIOVAN BATTISTA PERGOLESI

Opera II - Quattro cantate da camera

Alessandra Rossi De Simone, soprano Ensemble Concerto dir. Roberto Gini



Tactus Letteralmente “tocco”. Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta battuta.

Literally “stroke” or “touch”. The Renaissance Latin term for what is now called a beat. Buchstäblich “Schlag”. Begriff, mit dem in der Renaissance, ausgehend vom Lateinischen, das bezeichnet wurde, was heute Takt genannt wird.

Littéralement “coup”, “touchement”. Terme provenant du latin, par lequel on indiquait à la Renaissance ce qu’aujourd’hui on appelle la mesure.

© 1990

Tactus s.a.s. di Serafino Rossi & C.

Via Tosarelli, 352 - 40055 Villanova di Castenaso - Bologna - Italy

tel. +39 051 0950314 - Fax +39 051 0950315

e-mail: info@tactus.it - web page: <http://www.tactus.it>

In copertina: Gaspare Vizzini, Un concerto del settecento
Napoli, Museo di San Martino

1ª edizione 1990

2ª edizione 1993

3ª edizione 1998

4ª edizione 2001

5ª edizione 2009

Computer Design: Tactus s.a.s.

Stampa: KDG Italia s.r.l.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto.

Quattro cantate di Giovan Battista Pergolesi

Le quattro cantate di Giovanni Battista Pergolesi qui registrate furono pubblicate a Napoli intorno al 1736, in un'accurata ed elegante edizione con il titolo *“Quattro cantate da camera/La prima per Cimbaloe/Tre con varii Recitativi, Violini, e Violetta obbligata/di/Giovan Battista Pergolesi/Raccolte/dal/Gioacchino Bruno/Contrabbasso della Real Cappella di Napoli/Per Divertimento a' Dilettanti di Musica/Opera seconda/in Rame/!Si vendono nella libreria di Giovanni e Giuseppe Palmiero a Fontana Medina”*.

Poco tempo dopo, forse nel 1738, il Bruno curò una nuova edizione delle cantate. Questa doppia pubblicazione a stretto intervallo di tempo, testimonia il singolare interesse che tali opere cameristiche del giovanissimo maestro jesino, morto nel 1736, avevano suscitato nell'ambiente italiano ed europeo. Per tutte, basti citare la testimonianza di Charles de Brosses che, nel 1739, giudicava la quarta cantata della raccolta come la *“la meillure des cantates italiennes”*.

Mancano elementi di carattere bibliografico o documentario per stabilire la precisa data di composizione di queste opere: da un'analisi dello stile sembra tuttavia di poter affermare che le ultime due cantate si collocano nel periodo estremo dell'esperienza artistica di Pergolesi, nel quale prendono forma capolavori quali l'Olimpiade, il Flaminio, il salmo *Laudate Pueri Dominum*, il *Salve Regina* in do minore, lo *Stabat Mater*. E' interessante notare che una delle cantate fu composta *“per Servizio della Serenissima Signora Principessa d'Asturias”*, quella Maria Barbara di Braganza per la quale Domenico Scarlatti scrisse la maggior parte delle Sonate per clavicembalo e alla quale Padre Martini dedicò nel 1757 la propria Storia della Musica.

Tutte le cantate sono per soprano; mentre la prima prevede l'accompagnamento del solo cembalo (trattato in maniera concertuale), le altre tre uniscono alla voce il quartetto d'archi, oltre al cembalo per la realizzazione del continuo. La struttura formale della prima cantata rispecchia la consueta alternanza Recitativo/Aria/Recitativo/Aria. La terza cantata inizia e termina con un'aria, mentre la sezione centrale presenta un'interessantissima progressione, suggerita dal desiderio di un'analitica escavazione del testo, dal recitativo semplice all'arioso e successivamente attraverso una nuova sezione in recitativo semplice - al recitativo accompagnato. La quarta cantata, che a differenza delle precedenti è una cantata a soggetto (dove l'intitolazione, in numerose fonti settecentesche come “Orfeo”), si apre con un recitativo accompagnato, annunziato e concluso dal medesimo disegno strumentale e pertanto, si direbbe, in forma “chiusa”; prosegue con un'aria che include frequenti inflessioni “recitate”, termina infine, dopo un recitativo semplice, con un’*“aria d’eco”* singolarmente mossa e variata nella impostazione strutturale ed espressiva.

Le arie sono tutte nella forma ternaria con il *Da capo*, accolta peraltro dal musicista senza rigidità e talora con notevole libertà rispetto allo stile canonico. La scrittura riflette una compiuta adesione

al nuovo stile *pregalante*, elaborato a Napoli dalla generazione successiva ad Alessandro Scarlatti (Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Francesco Durante, Johann Adolph Hasse), non senza riecheggiamenti dello stile barocco nella plastica pregnanza delle linee melodiche, nell'uso del cromatismo nei momenti di più rilevata accentuazione drammatica, nell'adozione di pomposi ritmi puntati, nel denso linguaggio armonico.

Nella sintesi stilistica pergolesiana ogni elemento si fonde nella piana armonia della forma, con quel carattere di spontaneità, di naturalezza, di perspicuità che sin dal Settecento parve una nota tipica della sua arte. Anche l'uso di procedimenti tecnicamente complessi, quali l'enaarmonia, desunta dagli illustri modelli scarlattiani, non incrina la piana scorrevolezza del discorso. *“On peut voir dans le premier recitatif de l'Orphée de Pergolèse - notava finemente Jean Jacques Rousseau - un exemple frappant et simple des effets que ce grand musicien sut tirer de l'Enharmonique, et comment, loin de faire une modulation dure, les transitions devenues naturelles et faciles à intonner, donnent une douceur énergique à toute la declamation”*.

Francesco Degrada

In tutte le edizioni musicali a stampa fino a tardo Ottocento, ed in molte fonti manoscritte, l'indicazione dell'organico (nel nostro caso “Violini e Violetta obbligata”) non implica necessariamente il numero degli strumenti da utilizzare, lasciando bensì facoltà di scelta tra un'esecuzione cameristica (a parti reali) ed una orchestrale. In queste quattro Cantate di Pergolesi, solo nella quarta la parte dei violini reca l'indicazione “Solo - Tutti”; essa è infatti la più teatrale, e presenta una più marcata caratterizzazione, del protagonista (Orfeo).

E mia opinione che questa sia comunque un'eccezione ad una normale consuetudine di esecuzioni a parti reali; considerando che era comunque raro poter disporre di un'intera orchestra, ritengo che le indicazioni di Pergolesi per questa Cantata, come quelle che talvolta si riscontrano nelle musiche di suoi contemporanei, segnalino i modi esecutivi della prassi meno usuale, data per scontata quella più corrente.

La mia decisione di eseguire con il quintetto d'archi le tre Cantate con strumenti di Pergolesi è dettata dal desiderio di realizzare quella sorta di “teatro da Camera” cui queste musiche alludono, e di conferire ai personaggi una luce di intimità cara a quel mondo settecentesco in cui i privilegiati trascorrevano preziosi momenti di otium ospitando nei loro saloni siffatti trattenimenti musicali.

Roberto Gini

Four cantatas by Giovanni Battista Pergolesi

The four cantatas by Giovanni Battista Pergolesi recorded here were published in Naples around 1736 in an elegant and carefully prepared edition entitled “*Quattro cantate da camera/La prima per Cimbaloe/Tre con vari i Recitativi, Violini, e Violetta obbligata/di/Giovan Battista Pergolesi/raccolte/dal/Gioacchino Bruno/Contrabbasso della Real Cappella di Napoli/Per Divertimento a’ Dilettanti di Musica /Opera seconda/in Rame /Si vendono nella libreria di Giovanni e Giuseppe Palmiero a Fontana Medina*”.

A short while later, perhaps in 1738, Bruno published a new edition of the cantatas. The fact of the two publication following in short succession testifies to the singular interest which the chamber works of the very young composer from Jesi, who had died in 1736, aroused in Italian and European musical circles. Bibliographical or documentary information which might establish the exact date of composition of these works is lacking. A stylistic analysis, however, would place these two cantatas in Pergolesi’s late period, together with such masterpieces as the *Olimpiade*, *Flaminio*, the psalm *Laudate Pueri Dominium*, *Salve regina* in C minori and the *Stabat Mater*. It is interesting to note that one of these cantatas was composed “for the Service of the Most Serene Signora Princess of the Asturias”, Maria Barbara of Braganza, for whom Domenico Scarlatti wrote most of his harpsichord sonatas, and to whom Padre Martini dedicated his *Storia della Musica* in 1757.

All of the cantatas are written for soprano. While the accompaniment of the first is for harpsichord alone (in concertato style), the other three call a string quartet, which is joined by the harpsichord for the realisation of the basso continuo. The formal structure of the first cantata employ the usual alternation of Recitative/Aria/Recitative/Aria. The Third cantata begins and ends with an Aria, while the central section presents an extremely interesting progression, resulting from an analytical exploitation of the expressivity of the text, from an unaccompanied recitative to an arioso, returning to another recitative, simple at first and finally accompanied. The fourth cantata, as apposed to the others, is a character monologue (hence its title “Orfeo” in many eighteenth-century sources). It opens with an accompanied recitative, in “closed” form, in as much as it introduced and terminated by the same instrumental motif. It continues with an aria which includes frequent recitative-like interjections, and ends, after a unaccompanied recitative, with an “aria in echo”, particularly dynamic and varied in design and expression.

The arias are all da capo, but the composer employs the ternary form freely, taking at times remarkable liberties with regard to stylistic precepts.

The musical writing in these works reflects a complete adherence to the new “*pre galante*” style, developed in Naples by the generation following Alessandro Scarlatti (Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Francesco Durante, Johann Adolph Hasse).

It does not, however, fail to recall certain characteristics of the baroque: the supple richness of the melodic lines, the use of chromaticism at moment of heightened dramatic intensity, the adoption of majestic dotted rhythms, the dense harmonic language. In the stylistic synthesis of Pergolesi's writing, each element becomes part of the smooth harmoniousness of the form, with that character of spontaneity, naturalness and perspicuity which was, already in the eighteenth-century, a typical emblem of his art.

Even the use of complex technical procedures, such as enharmonic, drawn from the illustrious examples of Scarlatti, does spoil the steady flow of the music. In the words of Jean Jacques Rousseau: *“On peut voir dans le premier recitativ de l’Orphé e de Pergolèse un exemple frappant simple des effets que ce grand musicien sut tirer de l’Enharmonique, et comment, loin de faire une modulation dure, les transitions devenues naturelle et faciles à intonner, donnent une douceur énergieue à toute la declamation”*.

Francesco Degrada

In all musical prints up until the late nineteenth century, and in many manuscript sources, the indication regarding forces (in our case, “Violini e Violetta obbligata”) do not necessarily imply the number of instrument used, but instead leave open the choice between a chamber performance (with one instrument to a part) and an orchestral one. In the case of these four cantatas by Pergolesi, only the fourth bears the indications “Solo- Tutti” in the violin part. This works is, indeed, the most theatrical, and presents a more marked characterisation of the protagonist (Orpheus).

In my opinion, this represents an exception to the normal performance practice of one instrument to a part. Considering that the availability of an entire orchestra was, in any case, rare, I believe that Pergolesi's indications regarding this cantata, as well as those occasionally found in the music of his contemporaries, were meant to signify a less common performance practice, since the more usual one would have been otherwise assumed.

My decision to perform Pergolesi's instrumental cantatas with a string quintet grew out a desire to create that sort of “Chamber Theatre” to which this music alludes, and to cast upon the characters that intimate light so dear to the eighteenth-century world, where the privileged elite passed precious moments of leisure hosting such musical entertainments in their salons.

Roberto Gini

Quatre cantates de Giovan Battista Pergolesi

Les quatre cantates de Giovanni Battista Pergolesi faisant l'objet du présent enregistrement, furent publiées à Naples vers 1736 dans une exquise édition intitulée: *Quattro cantate da camera/La prima per Cimbaloe/Tre con varii Recitativi, Violini, e Violetta obbligata/di Giovan-Battista Pergolesi/Raccolte da/Gioacchino Bruno/Contrabbasso della Real Cappella di Napoli/Per Divertimento a' Dilettanti di Musica/Opera seconda/in Rame/!Si vendono nella libreria di Giovanni e Giuseppe Palmiero a Fontana Medina*".

Quelques années après, peut-être même en 1738, Bruno en publia déjà une réédition. Un tel phénomène témoigne du singulier intérêt que suscitèrent ces cantates du jeune maître de Jesi (mort en 1736), en Italie et à travers l'Europe. A cet effet, il suffit de citer le témoignage du président Charles de Brosses, qui en 1739 jugea la dernière des quatre cantates "la meilleure des cantates italiennes". Nous ne possédons aucun élément bibliographique ou documentaire qui puisse préciser la date de la composition de ces oeuvres. Néanmoins, une analyse du style semble pouvoir révéler que les deux dernières cantates aient été écrites à la fin de la vie de l'auteur, époque à laquelle il produisit entre autres les chefs-d'oeuvre tels l'*Olimpiade*, *Flaminio*, le psaume *Laudate Pueri Dominum*, le *Salve Regina* en ut mineur et le *Stabat Mater*. Il est intéressant de noter qu'une des cantates fut composée *per Servizio della Serenissima Signora Principessa d'Asturias*, qui était la même Maria Barbara de Brégence pour qui Domenico Scarlatti écrivit la plus grande partie de ses sonates pour clavecin et à qui le Père Martini dédia en 1757 son *Histoire de la Musique*.

La première des cantates - qui furent toutes écrites pour soprano - n'est accompagnée que d'un clavecin (concertant). Par contre, pour les trois autres, Pergolesi prévoja l'accompagnement d'un quator à cordes en plus du clavecin de la basse continue. Du point de vue formel, la première cantate reprend la traditionnelle alternance récitatif-air-récitatif-air. La troisième cantate commence et finit par un air, la partie centrale étant une progression du plus haut intérêt: on y remarque une tentative d'analyse expressive du texte à partir du simple récitatif jusqu'au récitatif accompagné, en passant par l'arioso (et un bref retour au simple récitatif). Contrairement aux autres la dernière cantate est une cantate "à sujet" (d'ou le titre *Orfeo* qu'on lui donna souvent au 18 siècle), dont le début consiste en un récitatif accompagné, annoncé et conclu par des figures instrumentales identiques, qui en font une forme "close". Il y suit un air, ayant de fréquents passages "récités", et après un autre récitatif, la cantate se termine par un "air d'écho" d'un mouvement régulier et d'une structure de base variée et expressive. Chaque air est en forme ternaire, dont le da capo (la reprise), que l'auteur réalisa sans rigueur et fort librement par rapport aux règles.

L'écriture de Pergolesi révèle une totale adhésion au nouveau style *prégaland*, qui fut élaboré à Naples par la génération qui suivit celle d'Alessandro Scarlatti (Leonardo Vinci, Leonardo Leo,

Francesco Durante, Johann Adolph Hasse).

Par contre, l'auteur n'hésite pas à la tentation de quelques rappels baroques dans la prégnance des lignes mélodiques, dans l'emploi de Chromatismes aux moments les plus dramatiques, dans l'adoption de rythmes pointés un peu pompeux ou dans le langage harmonique très dense. Chacun de ces éléments fusionne dans la claire harmonie formelle de la synthèse stylistique créée par le compositeur. Elle excelle par sa spontanéité, son naturel et sa transparence qui, déjà au 18^{ème} siècle, fut sentie comme typique de son art.

Même l'emploi de procédés techniques complexes, dont l'enharmoine, qu'il emprunta à Scarlatti, ne compromirent jamais la fluidité limpide de son discours musical. "On peut voir dans le premier récitatif de l'Orphée de Pergolese écrit Jean Jacques Rousseau - un exemple frappant et simple des effets que ce grand musicien sut tirer de l'Enharmoine, et comment, loin de faire une modulation dure, les transitions.

Francesco Degrada

Dans les éditions musicales imprimées - et ce jusqu'à la fin du 19^{ième} siècle - et dans la plupart des sources manuscrites, l'indication de l'instrumentation (dans le cas présent "Violons et alto obligés") n'impliquait pas nécessairement le nombre d'instrument requis, laissant le choix entre une exécution orchestrale et une instrumentation "de chambre", c'est-à-dire d'un instrument par partie. Des quatre cantates de Pergolesi, seule la quatrième porte dans le partition un contraste "Solo-Tuetti". Il s'agit en effet de la cantate la plus théâtrale qui présente une caractérisation plus marquée du protagoniste (Orphée).

Nous sommes convaincus qu'un tel fait soit une exception à l'habituelle exécution d'un instrument par voix. Si l'on considère qu'il était rare de pouvoir disposer de tout un orchestre, nous pensons que les indications de Pergolesi dans cette cantate - comme celles que l'on rencontre souvent dans oeuvres contemporaines - ne sont autres que des conseils pour des instrumentations moins courantes, étant retenues évidentes les instrumentations habituelles.

Notre décision d'exécuter les trois cantates avec instruments de Pergolesi avec un quintette à cordes repose sur le désir de réaliser le "Théâtre de Chambre" auquel ce genre de musique fait allusion, et de conférer aux personnages une intimité propre au 18^{ième} siècle, dans lequel les privilégiés passaient de précieux moments de repos tout en jouissant dans leurs salons de ce genre de divertissements musicaux.

Roberto Gini

CANTATA PRIMA

Dalsigre, ahì mia Dalsigre,
quale inumana tigre,
qual perverso destino in altre arene
viver lungi ti sforza a me che t'amo,
a me che per te vivo in pianto, in pene?
Torna, deh torna, o cara; e se non senti
miei singhiozzi e sospir con cui ti chiamo,
gl'insensati lamenti
odi almen di quei tronchi e i muti orrori,
segretari già un tempo, or messaggeri
de' nostri onesti, appassionati amori.
Itene dunque, o fidi, ite a ridire
a lei, ch'amo e destò, il mio martire;
Dite ch'ogni momento
dessa chiamo e rammento
e nel più grave duolo
non ho, per mio consolo
ch'il solo - lagrimar.
E se riposo brama
dare a' miei lumi intanto,
torni a chi ognor la chiama:
ed avrà tregua il pianto,
termine il sospirar.
Se pietà non vi muove, ulmen vi sproni
la memoria di lei, ninfa gentile,
ch'altra non fu simile
nei soavi costumi e pregi suoi;
a voi sia noto, a voi
quale canoro cigno ognor perdeste.
Oh Dio, siano, sì, queste
rimembranze a voi sprone: itene ad essa
e narrate che oppressa
priva di lei men'vivo; e, più d'ogn'altro,

la memoria de' nostri
consueti diporti all'ombre amene
del rustico soggiorno
fuor delle pompe affretti il suo ritorno.
Torni, [torni] volando
a serenarmi il ciglio,
che non ho più consiglio,
pace non ha il mio cor.
Mesta qual tortorella
priva della compagna,
in questa parte, in quella
coro per la campagna
in grembo al mio dolor.

CANTATA SECONDA

Luce degli occhi miei
Filli adorata, e vuoi
al mar crudele, al vento
commettere tua vita?
E non paventi l'ire
dell'infinito elemento?
Né pur ti duole, ingrata,
me qui lasciar, che per te ardo ognora
d'amoroso desire?
Ah se tu parti, io qui trarrò dolente
in duro, aspro martire,
i giorni mesti e l'ore
dura mercede al mio fedele amore.
Ove tu, ben mio, non sei,
tutto spiace agli occhi miei;
parmi sempre notte oscura,
nè risplende il sol per me.
Solo pace, sol riposo
questo core innamorato

sa trovar, mia vita, in te.
Ma se pure il destino
che tu parta da me, Filli, ha prescritto,
sien brevi le dimore,
e riedi tosto a ravvivarmi il core;
quindi, speranza mia
fa' che de' tuoi pensieri
unico obbietto sia
la mia fé, la mia pena e l' amor mio.
Sospira anche talora, e dici:- Oh mio Dio
fosse qui meco ancora
il mio caro Mirtillo, forse in parte così temprar
potrei,
fra sì dolci lusinghe, i mali miei!
Contento forse vivere
nel mio martir potrei,
se moi potessi credere
ch' ancor lontan, tu sei
fedele all' amor mio,
fedele a questo cor.
E se mai fiamma accendere
tanto potesse il core
che 'l riducesse in polvere,
mio ben, d' un tale errore
saria contento il cor.

CANTATA TERZA

Chi non ode e chi non vede
le mie voci e il mio semblante,
non saprà d' un core amante
quanta sia la fedeltà.
Mal comprende, e non lo crede,
dove giunga il mio martire
chi non giunse anco a soffrire

di costei la crudeltà.
Di costei parlo, a cui natura e amore
solo per mio dolor, per mio dispetto
armò di rabbia il petto
tal che sprezza i sospiri e le querele:
non cura il pianto, e ride alle mie pene.
Ah perché non poss'io vincer del core
l'ostinato voler che mi dà morte
e di lei, che nemica è di pietade,
seguendo il rio costume,
cangiar gli affetti in odio e crudeltade?
Tu dovresti, amor tiranno,
o scemare in me l' affanno,
o addolcire il suo rigor!
Ma dove io mi rivolgo, e donde attendo,
benché scarso, ristoro al mio martire
se la bella infedel che m'innamora
per lui così mi strazia e m'addolora?
Miseri affetti miei, barbara sorte,
tiranno amor, se incrudelir ti piace,
raddoppia i colpi ad affrettar la morte:
ch'io, privo di speranza,
temer non so, ma cerco con costanza
da morte sol mia vera, ultima pace.
Cadrò contento
dal duolo oppresso
se 'l duolo istesso,
se 'l mio tormento,
se 'l tuo rigore
cadrà con me.
Così di Nice
quel core ingrato
sarà placato,
godrà per me.

CANTATA QUARTA

Nel chiuso centro, ove ogni luce assonna,
allor che pianse in compagnia d'amore,
della smarrita donna

seguendo l'orme per l'ignora via,
giunse di Tracia il vate; al suo dolore
qui sciolse il freno a rintracciar pietate,
e qui, nel muto orrore,
in dolci accenti all'alme sventurate
sulla cetra narrando tormenti,
temprò la pena e debellò lo sdegno
del barbaro rigor del cielo regno.

Euridice, e dove sei?

Chi m'ascolta, chi m'addita
dov'è il sol degli occhi miei?

Chi farà che torni in vita,
chi al mio cor la renderà?

Preda fu d'ingiusta morte:

io dirò, se tra voi resta

l'adorata mia consorte,

che pietà più non si desta

che giustizia più non v'ha.

Sì, che pietà non v'è, se a me non lice

piegar del fato il braccio, onde risani

la cruda piaga d'Euridice in seno

non v'è pietà, no, non s'intende amore

se invan sospiro, invan mi cruccio e piango.

Ma che dissi, che finì? Un tanto affetto

chi non provò, chi non intese ancora

di natura e d'amor le voci, i moti?

Angue tra spine sia, tra ircane selve

feroce tigre, o tra numide arene

sieno indomite belve!

Ditelo voi, cui trasse amor tra l'ombre

pallida amica turba, Evadne Fedra
e tu, prole d'Acasto, e voi compagne:
si può tra' rai del sole

tornar così? Chi può senza il suo bene
trarre giorni odiosi e, disperando,
vivere per amare, amar penando?

O d'Euridice

n'andrò fastoso,

o d'Acheronte

sul nero fonte

disciolto in lagrime,

spirto infelice

io resterò.

Non ha terrore

per mè la morte;

presso al mio amore

ogn'aspra sorte,

ogni sventura

soffrir si può.

TACTUS

DDD

TC 711601

© 1990

Made in Italy

GIOVAN BATTISTA PERGOLESI

(1710-1736)

*Opera II - Quattro cantate da camera***Cantata Prima***Dalsigre, ahì mia Dalsigre*

1	<i>Recitativo</i>	1:20
2	Andante <i>Aria</i>	5:30
3	<i>Recitativo</i>	0:59
4	Presto Largo <i>Aria</i>	4:39

Cantata Seconda*Luce degli occhi miei*

5	<i>Recitativo</i>	1:01
6	Andante Moderato <i>Aria</i>	5:44
7	<i>Recitativo</i>	1:10
8	Allegretto <i>Aria</i>	4:39

Cantata Terza*Chi non ode, e chi non vede*

9	Tempo Giusto <i>Aria</i>	8:38
	Largo Accompagnato	
10	<i>Recitativo</i>	3:54
11	Presto Larghetto <i>Aria</i>	4:24

Cantata Quarta*Nel chiuso centro*

12	Accompagnato <i>Recitativo</i>	1:44
13	Amoroso <i>Aria</i>	8:56
14	<i>Recitativo</i>	1:40
15	Presto <i>Aria</i>	4:59

Total Time 00:59:10

Alessandra Rossi De Simone: *soprano*Ensemble Concerto, *strumenti d'epoca**violini*: Cinzia Barbagelata, Giambattista Pianezzola; *violetta*: Mauro Righini*violoncello*: Roberto Gini; *contrabbasso*: Giorgio Sanvito*arciliuto*: Paul Beier; *clavicembalo*: Laura Alvini*direzione*: Roberto Gini

TACTUS

DDD

TC 711601

© 1993

Made in Italy

Text in:
Italiano
English Français
by
Francesco Degrada
Roberto Gini

Registrazione
Febbraio 1991
Salone Bolognini
Convento di San Domenico
Bologna - Italia



8 007194 100334

GIOVAN BATTISTA PERGOLESI

(1710-1736)

Opera II - Quattro cantate da camera

Cantata Prima

Dalsigre, ahì mia Dalsigre

1	Recitativo	1:20
2	Andante Aria	5:30
3	Recitativo	0:59
4	Presto Largo Aria	4:39

Cantata Seconda

Luce degli occhi miei

5	Recitativo	1:01
6	Andante Moderato Aria	5:44
7	Recitativo	1:10
8	Allegretto Aria	4:39

Cantata Terza

Chi non ode, e chi non vede

9	Tempo Giusto Aria	8:38
	Largo Accompagnato	
10	Recitativo	3:54
11	Presto Larghetto Aria	4:24

Cantata Quarta

Nel chiuso centro

12	Accompagnato Recitativo	1:44
13	Amoroso Aria	8:56
14	Recitativo	1:40
15	Presto Aria	4:59

Total Time 00:59:10

Alessandra Rossi De Simone: *soprano*

Ensemble Concerto, *strumenti d'epoca*

violini: Cinzia Barbagelata, Giambattista Pianezzola; *viola*: Mauro Righini

violoncello: Roberto Gini; *contrabbasso*: Giorgio Sanvito

arciliuto: Paul Beier; *clavicembalo*: Laura Alvini

direzione: Roberto Gini

TACTUS

TACTUS